MIRCEA

CIOBANU

„Istorii" (I)

Primul volum al noului roman al lui Mircea Ciobanu ***(Istorii)*** conţine trei „istorii": legate, fireşte, între ele, dar putînd fi citite şi separat. întîia este un fel de ospăţ al lui Trimalchio; a doua, care mi se pare cea mai bună, descrie o nuntă în mediul negustoresc bucureştean de la 1926; a treia, cam hibridă, reluînd firul epic din prima, dezvoltă retrospectiv un moment din viaţa inginerului Gheorghe Palada. Lumea este în linii mari aceeaşi în toate trei, cu deosebire că la masa de Anul Nou pe care Palada o oferă, ca de obicei, de multă vreme, unor cunoscuţi ai săi, personajele sînt versiunea degradată, epuizată istoric şi fiziologic, a vitalilor mahalagii de după războiul celălalt. Pe cît îmi pot da seama deocamdată, ***Istorii*** se va constitui din sondaje succesive în diferite epoci şi, poate, medii sociale, zugrăvind în fond mărirea şi decăderea unor familii din mica burghezie autohtonă. Cronică socială, deci, dar din unghi artistic, tablou rafinat, subtil al unei lumi vulgare, bogat spectacol flamand al instinctelor şi apetiturilor primare.

Cheagul acestei lumi îl descoperim în extraordinarul episod al peţitului şi al nunţii din cartea a doua. Cine sînt protagoniştii? Cîrciumarul bucureştean Iancu Dudescu îşi mărită fata, pe Măria, cu fabricantul de sobe Martin Cunţ, flăcău tomnatic şi om avut, adevărat seif made **inan.** Sobarul se foloseşte pentru a o peţi pe fată de un personaj cu mare relief literar, misitul Sache, om bun la toate, descurcăreţ, limbut, afacerist tenace, simpatic, trivial şi eficient. Familia lui Dudescu numără la rîndul ei cîteva tipuri remarcabile. Soacra negustorului, de exemplu, moaşă de meserie, poreclită Logofeteasa, centenară plină de vigoare, mahalagioaică fabuloasă, un fel de Pilar Ternera din romanul lui Marquez. După aventuri, legate de îndeletnicirea ei, Logofeteasa creşte la bătrîneţe pe nepoată-sa Dina, epileptică din vina moaşei înseşi care o scăpase din braţe la naştere, strînge bani pentru ea, tocmeşte pe Sache să-i caute un bărbat (şi Sache îl găseşte pe Spiru Albarchi, coşar puţin norocos, în ciuda şansei superstiţioase legate de profesia lui), terorizează pe pretendenţii Măriei, e veşnic cu ochii pe cei din jur, află tot şi ştie tot. La un moment dat are în vis viziunea colosală a propriului corp, imens, din care se nasc zeci de copii care i se caţără pe pulpe şi pe braţe, ca nişte colosale furnici pe trunchiul unui copac. **Alt** personaj interesant este Sisa, mama Măriei, de o răutate înnăscută, nocivă ca un

acid, sîcîitoare şi greu de suportat. Iancu, bărbatul, e uriaşul cu suflet infantil.

Foiala acestor indivizi, viaţa lor, codoşlîcul, peţitul, nunta, mesele, beţiile, plimbările cu trăsura, certurile zilnice alcătuiesc materia unui admirabil tablou literar. Socialmente, lumea aceasta vine din ***Logodnicul*** (şi nu numai) Hortensiei Papadat-Bengesu, din Mateiu Caragiale, din nuvelele Henriettei Yvonne Stahl (Măria este vîndută lui Cunţ ca domnişoara Evridichi, şi ea fată de cîrciumar, în povestirea ***La bătălia de la Port Artliur),*** sau ale lui Gib Mihăescu, din G.M. Zamfirescu şi Eugen Barbu.

E o mahala sufletească mai degrabă decît una în sens propriu şi, ca şi la Hortensia Papadat-Benge9cu, ea nu este populată de tipuri morale, ci fiziologice. Personajele nu sînt oameni buni, răi, perfectibili, canalii, ci indivizi sănătoşi şi mai ales bolnavi. Romancierul, cultivă bizarul şi anormalul fiziologic. Una din problemele lui este aceea a progeniturii. Gheorghe Palada îşi urăşte fiul ca şi Deleanu din ***Bătrînul*** Hortensiei Papadat-Bengescu. Acesta, Marcu, e, cel puţin din unghiul tatălui, un Codea saii un Ghighi, după cum Dina e o Aneta Pascu, iar Logofeteasa o Salema. Dina fiind epileptică, Petra este erotomană, Măria are din naştere un defect fiziologic (inversul celui de care suferă Nory Baldovin). Nu numai în episodul nunţii, dar şi în acela al ospăţului petronian de la început, personajele sînt zugrăvite aproape exclusiv pe această latură. Sultana e înecată în grăsime, pofticioasă, hulpavă, oribilă. Pascal e timidul paralizat de orice gest sau vorbă ca de privirea unei cobre. Vera e femeia trecută, căzută în morbiditatea vîrstei. Anghel Filipescu e ramolitul cu zvîcniri de vitalitate. De partea cealaltă stă, oarecum singur, inginerul, amfitrionul, sănătos, puternic, bărbatul autoritar, făcut să izbîndească.

S-ar părea că romanul va pune mai departe în centru apariţia îndoielii şi a crizei la acest bronz neatacat de obicei de nesiguranţe, dacă e să judecăm după ultima „istorie". Originea fisurării imperceptibile a personalităţii lui Palada o găsim în scena de la masă cînd, ca urmare a bruscheţii obişnuite a inginerului, Anghel Filipescu se sperie şi are un atac de apoplexie. Palada este, ca şi alte personaje ale lui Mircea Ciobanu (din ***Martorii, Tăietorul*** *de* ***lemne*** sau ***Cartea fiilor),*** vinovatul fără vină, ucigaşul virtual, dar inocent. Tema e doar anunţată în ***Istorii,*** însă probabil că va fi dezvoltată ulterior. Criza sufletească a lui Palada face deocamdată obiectul ultimei povestiri din volum. însă această poveste mi se pare că mai mult eludează decît clarifică lucrurile. Episodul şantierului din 1945, ca *univers uman* haotic, pe cale de a se structura, pare adăugat, lipit, şi înţelegem greu ce se petrece cu Palada însuşi în această perioadă. Atenţia ne e deplasată spre alte aspecte. Cărui fapt se datorează cariera lui

strălucită, forţa şi poziţia lui socială? Palada e şi el un Martin Cunţ de mai mare anvergură, mai mult specialist decît negustor, desigur, însă tot un îmbogăţit prin mîna proprie, fără tradiţie familială. Acest burghez nou rămîne puternic şi după al doilea război, probabil ca specialist indispensabil. Autorul nu lămureşte în acest volum biografia inginerului, oarecare confunzie între poziţia datorată averii, şi aceea datorată puterii politice stăruind. în aceste condiţii, criza care survine era dificil de motivat. Lipsesc prea multe circumstanţe.

Dar mai există o cauză. Cum nu e moral, romanul lui Mircea Ciobanu nu e nici psihologic în sens strict, ci esenţial artistic, la fel cu *Craii de Curtea-Veche,* de exemplu. în această'constatare se ascunde şi o jumătate de reproş. Marele roman e de obicei moral. Mircea Ciobanu e, poate, din acest punct de vedere, scriitorul contemporan cel mai contradictoriu: nu e carte a lui care să nu ridice o problemă morală; dar rezolvînd-o de fiecare dată într-un sens estetic. Nu e un moralist dublat de un estet, ci un estet cu veleităţi de moralist. Iată, în *Istorii.* Ochiul lui e mai viu atras de spectacolul abjectei măreţii a Logofetesei decît de tulburarea conştiinţei lui Palada. în ciuda marii deosebiri de manieră (mai firească şi mai tradiţională în ***Istorii*** decât în cărţile precedente, mai epică, mai puţin teoretizantă), Mircea Ciobanu rămâne acelaşi artist care contemplă lumea cu un hulpav ochi estetic. Ospăţul din prima naraţiune e un spectacol magistral al degradării fiziologice, studiu bogat al unor exemplare umane în degringoladă. Pe optzeci de pagini, se mănîncă şi se bea. E un prodigios spectacol al îngurgitării continue, al fălcilor în mişcare, al elefăielilor, poftei şi dezgustului fericit, al farfuriilor pline, revărsate, ca şi al resturilor ospăţului. Romanul trăieşte extraordinar prin astfel de amănunte. Măria, singură în bucătărie, după încheierea mesei, pare asediată de vesela murdară şi de mirosurile fetide ca de prezenţe fizice, agresive. Sultana devoră bucatele, nu le mănîncă. Pascal, venit a doua oară pe furiş ca să se plîngă Măriei de Palada (se culcase cu nevasta lui, Iana), nu reuşeşte să-şi descarce inima grea, dar e apucat de o foame sălbatică şi cere de mîncare. Din nou, autorul preferă psihologicului fiziologicul. Scena în sine putea fi dostoievskiană, prin acest Pascal umil care se umileşte şi mai rău, iubind-o pe Iana tocmai fiindcă 1-a înşelat şi ţinînd-o copilăros şi supus de mînă în clipele în care totul în el se revoltă contra nesăbuinţei femeii. însă Mircea Ciobanu nu dezvoltă niciodată lucrurile în acest sens şi scena rămîne estetic uimitoare, dar fără adîncime. Este mereu o înclinare spre decorativ, artistic şi pitoresc, în episodul nunţii, totul se reduce în fond la acelaşi spectacol. Peţitorii mănîncă şi beau pînă adorm: slăbănogul Cunţ cu capul pe genunchii

uriaşului Dudescu. Motivul decorativ sare în ochi. Nunta e pantagruelică. Mesele debordează de bucate, sosurile curg ca vinurile, paharele se răstoarnă. Pictură flamandă, abundenţă, senzorialitate, grotesc. Oaspeţii, prea beţi şi doborîţi de o digestie colosală, sînt plimbaţi la nesfîrşit de trăsuri prin oraş, căci birjarii nu le pot smulge adresa. ***Craii de Curtea-Veche*** şi ***Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*** îşi dau întîlnire în acest carnaval negustoresc şi bucureştean din 1926. Vulgaritatea însă lipseşte cu desăvîrşire. Mircea Ciobanu e un artist care îşi scoate efectele din căutarea contrastului. A observa cu ochi de estet mahalaua sufletească - iată în definitiv tema. Contemplarea e, în acelaşi timp, nesăţioasă şi ironică. Remarcabilul tact artistic (şi în limbă) îl opreşte pe romancier de la excese. Meritul literar provine din echilibrul păstrat între extreme. Senzofialitatea naratorului e copleşitoare şi totodată reticentă. Procură delicii, fără să abuzeze. ***Istorii*** e proza unui artist, elegant şi detaşat, pe alocuri rece, meticulos, meşteşugar, care se lasă atras de spectacolul vitalităţii primare (şi al reversului ei: degradarea), instinctuale, frenetice, din dorinţa (tot de natură artistică) de a estetiza trivialul şi de a transfigura ordinarul.

(România literară, nr. 12, 1977)

„Istorii" (V)

Exact un deceniu s-a scurs de la apariţia primului volum al ***Istoriilor*** lui Mircea Ciobanu, pe care cel de-al cincilea le încheie acum; sau, cel puţin, aşa ar trebui să se întîmple, dacă avem în vedere regula că un roman nu mai poate continua după moartea protagonistului său. în cazul de faţă, va mai urma totuşi ceva, un soi de **addenda,** ceea ce, dată fiind compoziţia romanului, cum o ştim, nici nu e de mirare. Am fost ispitit de mai multe ori pînă acum să recapitulez acţiunea şi structura *Istoriilor,* mai ales după al treilea şi după al patrulea volum, nu numai din obligaţia de a reaminti cititorului planul general al unei opere despre care am scris cam din doi în doi ani, dar şi pentru a-mi clarifica mie însumi acest plan, presupunînd că autorul a avut în minte unul de la început sau că 1-a descoperit pe drum. Acum, după volumul al cincilea (şi, în fapt, ultimul), ar fi poate util să redescriu întregul edificiu (de 1.500 de pagini sau mai mult). Mă reţine însă chiar absenţa acelei **addenda** promise, care s-ar putea să conţină elemente capabile a schimba perspectiva sau, măcar, a aduce precizări interesante. Şi, totuşi! Amînînd concluziile propriu-zise pentru la sfîrşitul sfîrşitului, să încerc încă o dată să „prind" formula romanului.

Ea nu este una clasică, în ciuda faptului că faţă de ***Martorii, Cartea fiilor*** sau *Epistole,* ***Istoriile*** par mai puţin radicale în materie de înnoire ■a prozei. Mai bogate sub raport epic şi mai obiective ca manieră, ele nu respectă totuşi cîteva din exigenţele furidamentale ale romanului tradiţional. Şi, în primul rînd, o exigenţă pe care am putea-o numi a unităţii: nu e vorba doar de acea linearitate cronologică, de la care romanul antebelic se abate rareori, şi atunci doar în chip mecanic, prin intervertiri temporale simple, de felul celor din ***Orb prin*** *Gaza* al lui Huxley, ci de o viziune unitară a oamenilor şi a destinelor lor, care să ne dea impresia că există un unic criteriu de apreciere şi că, în definitiv, lumea însăşi înfăţişată în roman este coerentă şi omogenă. Am observat şi mai demult căţ-de la titlu, romanul lui Mircea Ciobanu sugerează că ***istoria*** de familie pe care ne-o relatează s-a pulverizat în numeroase ***istorii,*** autonome nu atît prin felul în care autorul înţelege să le juxtapună, fără a le lega direct, cît prin imposibilitatea lor naturală, dacă pot spune aşa, de a mai fi.gîndite la un loc sau, eventual, ca **membra disjecta** ale unui trunchi comun. Este aici o eterogenitate de substanţă a însuşi universului uman: moral, istoric şi social. „Istoriile" nu mai fac „istoria".

Interesant este că naratorul central, absent în prozele anterioare ale scriitorului, îşi face din nou apariţia, cu atotştiinţa lui şi cu tot ce decurge din ea: cu deosebirea, faţă de romanul clasic, că el nu ni se mai prezintă pur şi simplu ca cel ce narează, dar şi ca cel ce scrie. Naratorul clasic ţinea la privilegiul lui de povestitor şi nu se sfia să uzeze (şi să abuzeze) de el. Naratorul ***Istoriilor*** este - şi nu-şi ascunde această calitate - un scriitor, un om care nu se mărgineşte să povestească ce s-a întîmplat cu personajele, dar care e conştient de obligaţiile ce-i revin din transpunerea întîmplărilor, între paginile unei cărţi. El nu e un martor sau un participant la evenimente, dar nici o instanţă transcendentă, o absenţă elocventă: este scriitorul însuşi. Nu e greu de văzut că, mult mai discret decît, bunăoară, în ***Martorii,*** metaromanul trebuie neapărat luat în considerare cînd analizăm ***Istoriile:*** din toate vocaţiile cu care ne putem întîlni în proza de ficţiune (de povestitor, de evocator, de analist, de martor, de ideolog etc.) cea mai frapantă este aici vocaţia de scriitor, de artist al romanului. Această vocaţie este lesne de identificat în stilul ***Istoriilor*** (la care m-am referit de cîteva ori pînă acum: un stil al expresivităţii rafinate care caută frumuseţea ascunsă în trivial, transfigurînd ordinarul pînă la a-i da solemnitate şi maiestate biblică, amestecînd spiritualul şi senzualul, asceticul şi orgiasticul), dar nu se rezumă la el: în fond, romanul nu ne spune în primul rînd istoriile legate de una ori mai multe familii bucureştene din

acest veac, ci istoria scrierii lor, a prefacerii acestui material brut de viaţă în operă de ficţiune şi de artă. Doar la Mateiu Caragiale, şi la foarte puţin alţii, artisticul este, în acest sens, vocaţia dominantă în roman.

Practic încheiat fiind romanul, ne dăm mai bine seama de construcţia lui. Există în el o naraţiune-cadru şi un moment temporal de referinţă; revelionul din casa Palada din anul 1959. Fiecare din cele cinci volume se deschide cu un episod situat în acest cadru de spaţiu şi de timp. Revelionul propriu-zis ne este relatat în primul volum. Următoarele trei volume descriu zilele de sărbătoare de după el. în fine, al cincilea ctiprinde o zi întreagă: *„cea dimii zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci şi nouă-".* Dacă Mircea Ciobanu ar fi pus cap la cap aceste episoade (doar ultimul extins la tot romanul), am fi avut în faţă un roman cu o remarcabilă unitate de timp (trei zile) şi de Ioc (casa Palada, casa Pascal şi rătăcirea prin oraş, după părăsirea lor succesivă). Dar, exceptînd acest din urmă volum, în celelalte mai există cîte două episoade, doar al treilea avînd în centru tot pe Gheorghe Palada, constructorul (nu ştiu dacă n-ar trebui să fi scris cuvîntul cu majusculă), ca protagonist al unor retrospecţii situate în timpul şi după cel de-al doilea război mondial, adică aproximativ în deceniile de dinaintea nopţii de revelion cu pricina. Episodul mijlociu este cel mai vechi, sub raport temporal, din toate, şi el aduce în prim-plan alte personaje decît cele care au luat loc la masa de revelion sau pe care le puteam găsi pe şantierele Palada: relaţia dintre unele şi altele este una destul de laxă, o relaţie de familie, la drept vorbind; episoadele mijlocii descriu pe ascendenţii Măriei Palada, soţia inginerului, aşa cum erau cei în anii celuilalt război mondial sau de imediat după aceea. Există şi o deosebire de manieră narativă între aceste episoade mijlocii - care alcătuiesc un roman obiectiv, de moravuri, deseori, împins în pitoresc şi fabulos - şi celelalte, iniţiale şi finale, care sînt mai analitice şi, în general, centrate pe unghiul de vedere al unui singur personaj.

Protagonistul romanului (chiar dacă nu şi eroul episoadelor mediane) rămîne Gheorghe Palada. Mi s-a părut că el suferă de o anumită inconsistenţă (mult mai consistente fiind alte personaje, de[v]a doua mînă), probabil şi fiindcă autorul nu 1-a privit ca pe ceilalţi, ci i-a subliniat componenta simbolică. Palada este Constructorul. Toată viaţa a construit case de locuit. Iar la sfîrşit, după ce şi-a părăsit propria casă, s-a refugiat împreună cu o femeie, Ianä Pascal, soţia unui prieten, într-o cameră de hotel. Presimţirea morţii îl copleşeşte pentru prima dată pe puternicul bărbat. In acest punct se oprea volumul al patrulea:

cel de faţă ni-1 arată pe Palada părăsind şi această cameră, împreună cu femeia care doarme în ea, spre a rătăci pe străzile unui Bucureşti abia trezit din sărbătoarea începutului de an. E de fapt o dublă rătăcire: în spaţiu, în prima sută de pagini, şi în timp, în următoarea sută. Planurile împletindu-se, dominanta este limpede. După cîteva ore petrecute pe străzi, cu ochii aţintiţi la case (nu la oameni!), sau într-un tramvai fantomatic care îl duce în afara cetăţii, Palada ajunge la Institutul pe care-1 conducea şi, pe canapeaua biroului său, cade într-un somn agitat, care, ca un coşmar, îi readuce în minte întîmplări din trecute epoci ale vieţii sale. In fine, trezindu-se, vrea să iasă în stradă, dar e o oră la care porţile clădirii s-au închis şi luminile s-au stins: rătăcind pe culoarele ca şi necunoscute ale institutului, Palada ajunge în subsol, unde o mînă de oameni petrec (e un fel de titiriţoi, de repetare a revelionului şi care se prefac a nu recunoaşte în impunătorul bărbat pe directorul lor). Ca în vis, Palada îi vede şi-i aude, pierzîndu-şi treptat forţele şi conştiinţa. înţelegem că descinderea în subsol e ultima lui experienţă. Va muri, spre stupoarea petrecăreţilor, fără a le adresa o singură dată cuvîntul.

Ce simbolistică trebuie să descifrăm aici mi-e greu (deocamdată) să spun. Voi încerca s-o sugerez. Palada este protagonistul unui **mit** al **constructorului** şi nu întîmplător el moare atunci cînd se rupe de casa în care a locuit, de toate casele, rătăcind pe străzile cetăţii (tot o construcţie) şi, apoi, în afara ei, pentru a descinde la" urmă în infern (subsolul e infernul). Construcţiei (casa, cetatea) i se opune informul (strada mărginaşă sau exterioară oraşului, subsolul, cu oamenii lui necunoscuţi, trăind într-un timp neautentic, al repetării sărbătorii). Acţiunea romanului se desfăşoară pe două planuri, îngemănate, totuşi distincte. Unul este acela realist, în care putem povesti peripeţiile lui Palada sau amintirile lui, altul este acela mitic în care Constructorul clădeşte case sau, pierzînd contactul cu el, rătăceşte şi coboară în infern. Sensul adevărat al *Istoriilor* ar trebui căutat în acest din urmă plan, fiindcă celălalt nu ni-1 oferă (nu ni-1 poate oferi; nici personajul însuşi nu ştie de ce pleacă de acasă, de ce o răpeşte pe Iana soţului ei, de ce o abandonează în camera de hotel şi aşa mai departe). E importantă, de asemenea, şi o altă idee, aceea care face ca naraţiunea-cadru a romanului să se petreacă într-un timp al Sărbătorii, al cărui final coincide cu moartea Constructorului, survenită în prima zi de după sărbătoare, o dată cu ieşirea din timpul sacru şi cu reintrarea în timpul profan. De altfel, sub acest raport, acţiunea episodului iniţial din toate volumele (care este, în cel de-al cincilea, şi unicul episod) se desfăşoară în scurtul timp sacru al sărbătorii, pe cînd acţiunea

întîi piatra şi focul, apoi apa, care distruge aşezarea ca un potop biblic. Niciodată înainte de acest text n-a avut proza lui Mircea Ciobanu mai multă plinătate vizionară, mai multă concreteţe a detaliilor, deşi ea nu este nici acum situată în istorie sau în geografie (sau este într-un timp şi într-un spaţiu extrem de vechi, la graniţele ***Vechiului testament),*** semănînd cu o parabolă: *„Ar trebui aici să mă opresc şi să-ţi scriu cu de-amănuntul despre copitele înfierbîntate ale boilor şi despre potcoavele ca trecute prin foc ale cailor; despre refuzul boilor şi al cailor de a înainta şi despre loviturile de bici brăzdîndu-le pielea încinsă; ar trebui să-ţi scriu despre creştetele, şi spinările, şi braţele oamenilor, despre pielea lor cu porii atît de deschişi încît s-ar fi spus că nu pentru şirurile de sudoare se deschiseseră, ci pentru a cere apă, apă de oriunde; despre roţile încinse ale carelor şi despre şinele lor de fier, gata in orice clipă să scape din strînsoare lemnul cu fibra chircită în el"* etc. E vorba, se înţelege, despre traversarea unui deşert, ca acela egiptean, şi despre căutarea unei ţări; dar ţara e una de var şi de foc.

în astfel de pasaje se precizează o tematică şi un stil propriu. Tudor Vianu l-ar fi clasat pe autorul lor printre scriitorii retorici. Adoptarea manierei epistolare nu are, nici ea, o raţiune individual-psihologică: nu citim epistole adevărate şi moderne, pline de destăinuiri, bîrfitoare sau spirituale. Modelul e tot unul vechi, fie biblic, fie latin, şi anume acele scrisori care sînt, în definitiv, forme pur literare de expresie şi conţin o întreagă retorică specifică a comunicării, bazată pe un ceremonial exact şi pe o tonalitate oraculară. ***Tăietorul de lemne*** aduce în plus eseismul (încă firav în *Epistole),* păstrînd totodată retorica epistolară. Parabola s-a limpezit. în ***Epistole*** ea era uneori obscură *(Despre* ***înlocuire).*** Acum scopul principal a! micului roman este chiar demonstrarea uriei atitudini şi a unei idei. De altfel, ***Tăietorul*** se deschide cu cîteva pagini eseistice de consideraţii despre raportul dintre artist şi cititor, despre literatura care-şi dezvăluie prea clar teza. Autorul nu ascunde că îşi inventează eroul în scopul de a ilustra prin el o idee. Epicul e în întregime subordonat ideii, într-un'mod încă şi mai apăsat decît în primele romane ale lui Ivasiuc, unde aspectul romanesc era meri"ajat cu mai multă grijă. Mircea Ciobanu îşi dezvăluie de la început codul: *„Rolul purtătorului ei* (al ideii) *să-l încredinţăm, aşadar, unui om al legii* (numeşte-1 de aici înainte N.) *şi anume unui bărbat"* etc. Sau: *„Insul ales, pentru sine, în chip demonstrativ, l-am presupus minat de conştiinţa eşecului".* Nu încape nici o îndoială în privinţa tipului de proză. Această luciditate, pe care **o** promova avangarda noului roman din deceniul 7, nu se reîntîlneşte aproape deloc în proza din deceniul 8, în care nu mai e la modă divulgarea

convenţiei, ci iluzionismul cel mai pur. Abia după 1980 se va reveni la negocierea premiselor jocului literar. Mircea Ciobanu împărtăşeşte ideea aceasta de transparenţă cu foarte puţini dintre prozatorii epocii în care scrie ***Tăietorul,*** cînd Ivasiuc sau Buzura, de exemplu, o abandonează în favoarea unei formule mai inocent-tradiţionale.

Şi, din nou, motivele principale sînt originale, ca şi în ***Epistole.*** Problema acestui N., om al legii, procuror sau anchetator, este aceea a vinovatului fără vină: a omului care ucide din greşeală şi pe care legea îl urmăreşte, ca şi pe ucigaşul din intenţie, fără a-i acorda şansa unui loc ocrotit, a unui refugiu. Cei mai frumos lucru este parabola prin care se exprimă dilema procurorului: aceea titulară, a tăietorului de lemne, care-şi omoară fără să vrea tovarăşul, în pădure, unde se află numai ei doi, într-una din obişnuitele lor zile de muncă. Cartea propune o meditaţie nuanţată pe tema acestei vinovăţii nevinovate şi a căilor de acomodare cu legea, pe tema scrupulelor de conştiinţă ale administratorului legii, prins în cercul vicios al problemei înseşi, imaginîndu-şi o cetate care dă adăpost ucigaşilor fără voie sau trăind el însuşi, la urmă, tragedia opţiunii. Din păcate, mulţimea conjecturilor şi ilustrărilor diluează în final ideea şi tot episodul cu fratele lui N. condamnat de o boală necruţătoare, sporeşte mai curînd numărul de pagini decît substanţa romanului.

Am lăsat pentru sfîrşit romanul cu care Mircea Ciobanu a debutat în proză şi anume ***Martorii.*** Deşi, cum voi arăta, acesta participă şi el la tipul de literatură descris mai înainte, el posedă şi unele trăsături ce nu se regăsesc în_ restul prozei scriitorului. Este un metaroman, , mai întîi, în care motivul anchetei (acelaşi din ***Cartea fiilor,*** din ***Tăietorul)*** se orientează foarte decis în sens estetic. Am văzut că preocupări estetice se vădesc şi în ***Epistole*** şi mai ales în ***Tăietorul*** care chiar cu ele începe. Dar în ***Martorii*** esteticul trece înaintea eticului şi demonstraţia (şi aici există una) ţinteşte nivelul literar şi nu pe acela moral. Naratorul anchetează în legătură cu o ciudată operă, intitulată ***Lupta cu lucrurile,*** al cărei autor a dispărut şi care conţine povestea unei alte dispariţii, deopotrivă de misterioase. Naratorul caută martori pentru ambele dispariţii, dar, cum se dovedeşte repede, martorii **inventează.** Imaginaţia lor e un succedaneu al celei romaneşti. Romanul însuşi al lui Mircea Ciobanu» reprezintă o alegorie a literaturii. Nicicînd după ***Martorii*** n-a mai scris prozatorul o carte atît de transparentă estetic: labirintul mărturiilor, planurile suprapuse produc doar dificultăţi de ordinul subiectului epic, cartea rămînînd, la nivelul demonstraţiei ei principale şi principiale, perfect limpede.

Ca metaroman, ea se situează în zona unei literaturi care abia îşi schiţa, înainte de 1970, programul şi care va continua să fie în tot deceniul 8 marginală (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, *Costache* Olăreanu, Tudor Ţopa, G. Bălăiţă), nu desigur prin valoare (mulţi dintre reprezentanţii tendinţei sînt scriitori de mîna întîi), dar prin prisma standardelor de lectură ale vremii. Dovada flagrantă ne-o furnizează *Lumea în* ***două*** *zile,* romanul lui Bălăiţă, citit în două feluri: Ia apariţie, mai ales, ca roman al obsedatului deceniu, deşi unul conceput în manieră gogoliană, ulterior, mai ales ca metaroman, care încearcă toate puterile scriiturii. ***Martora*** părea în 1968 o carte sofisticată; ea arată astăzi ca una aproape schematică. Modificarea ideii dominante de roman este aceea căreia i se datorează transformarea. Reluînd în ***Istorii*** cea mai mare parte din temele şi structurile prozelor sale de tinereţe (arhetipalul, parabola, *scriitura* protocolară, ceremonială, metaliteratura, eseistica, ancheta, tezismul, epistolarul etc). Mircea Ciobanu le va integra într-o naraţiune mult mai coerentă şi mai bogată (povestirea era înainte, unde era, fragmentară, pulverizată şi pretextuală), din care elementele localizabile şi o temporalitate mai precisă nu lipsesc, disimulînd caracterul demonstrativ sub o foarte vie impresie de viaţă şi dînd personajelor o corporalitate la care N. şi restul protagoniştilor din ***Epistole, Tăietorul*** sau ***Martorii*** nici nu visau.

(România literară, nr. 22, 1988)